
L'enthousiasme pour l'amateur : une critique du professionnalisme chez Jérôme Bel et Philippe Quesne

Rafaella Uhiara



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2374>

DOI : 10.4000/doublejeu.2374

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 77-88

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Rafaella Uhiara, « L'enthousiasme pour l'amateur : une critique du professionnalisme chez Jérôme Bel et Philippe Quesne », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 24 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2374> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2374>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'ENTHOUSIASME POUR L'AMATEUR : UNE CRITIQUE DU PROFESSIONNALISME CHEZ JÉRÔME BEL ET PHILIPPE QUESNE

La méfiance à l'égard du professionnalisme peut être constatée dans différentes créations contemporaines. Le théâtre dit documentaire, par exemple, met souvent en scène ces personnalités non professionnelles que le collectif allemand Rimini Protokoll appelle d'ailleurs les « experts du quotidien »¹. Des troupes établies comme Grand Magasin sont composées d'artistes qui se vantent de leur « méconnaissance quasi totale du théâtre »². Ce duo avoue apprécier « le savoir-faire dans la vie quotidienne, par exemple, chez un plombier. Dans le domaine du spectacle, les démonstrations de virtuosité, souvent, [les] ennui »³. Des façons de jouer un peu gauches, qui font penser à un manque de spécialisation, sont volontairement recherchées par des metteurs en scène comme Philippe Quesne ou se retrouvent parfois dans la désinvolture quasi excessive du jeu des comédiens de Christiane Jatahy ou d'Enrique Diaz. Dans le présent article, nous nous intéresserons à deux artistes représentatifs de la scène contemporaine française : le chorégraphe Jérôme Bel, qui met en scène dans certaines de ses créations des danseurs inexpérimentés, et Philippe Quesne, metteur en scène et directeur du Centre

-
1. Miriam Dreyse et Florian Malzacher (dir.), *Experts of the Everyday: the Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander, 2008.
 2. « Présentation », page Internet de la troupe Grand Magasin, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.grandmagasin.net/GrandMagasin.php> [consulté le 7 juin 2017].
 3. Pascale Murtin *et al.*, « Entretien propreté (quelque chose qui vous soit propre) », *Avant-poste*, n° 8, 2012, p. 76.

dramatique national Nanterre-Amandiers, pour qui l'artiste amateur semble être un modèle. Ces deux cas nous permettront de comprendre la façon dont cette scène contemporaine s'empare de la figure de l'amateur comme d'un fantôme autorisant une critique de l'art professionnel.

LE SOUCI DE REPRÉSENTATIVITÉ

Le chorégraphe Jérôme Bel, fasciné par les amateurs, propose une vision intéressante de cette pratique : il met en scène des danseurs inexpérimentés afin d'interroger la maîtrise de compétences en danse⁴. Sa démarche, loin d'être étrangère au monde de la danse contemporaine, est révélatrice d'un mécontentement actuel envers l'art professionnalisé, dont l'intérêt pour l'amateur ou l'inexpérimenté est un symptôme.

À propos du spectacle *Gala* (2015), un spectacle joué par « des gens qui ne sont jamais montés sur scène et des gens dont c'est le travail »⁵, le chorégraphe explique que ce qu'il cherche chez ces danseurs lambda est justement « tout ce qui échappe à la technicité, au travail et à la volonté du metteur en scène »⁶. Le premier aspect qu'il souligne dans cette comparaison est le rapport froid et marchand à l'art qu'entretient le professionnel :

L'amateur est celui « qui aime », étymologiquement parlant. Le professionnel est celui qui travaille pour l'argent et n'aime peut-être plus⁷.

L'« amateur » serait ainsi, pour lui, celui dont la pratique reste authentique, puisque son prétendu « manque de connaissance » lui permettrait d'échapper au danger que rencontrent les danseurs professionnels, à savoir celui de devenir des automates :

L'amateur n'a aucune connaissance, et d'habitude il ou elle fait ce que je demande parfaitement bien. Les professionnels, malheureusement,

-
4. Claire Bishop, « Deskilling Dance : Interview with Jérôme Bel », en ligne à l'adresse suivante : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=217> [consulté le 15 février 2019].
 5. Gilles Amalvi, « Entretien avec Jérôme Bel », in *Programme du spectacle « Gala »*, Auberwilliers, Théâtre de la Commune, 2015, p. 3.
 6. « Dénicheurs de talents : entretien avec Jeanne Balibar et Jérôme Bel », *Le Mag – Clichy-sous-Bois*, n° 94, juillet-août 2013, p. 13.
 7. « *The amateur is the one “qui aime” (who likes), etymologically speaking. The professional is the one who works for money and maybe who doesn't like anymore* » : Catherine Wood et Jérôme Bel, « Theatricality and Amateurism with Catherine Wood and Jérôme Bel : Part II – Questions of Practice – The Pew Center for Arts & Heritage », en ligne à l'adresse suivante : http://www.pcah.us/posts/198_theatricality_and_amateurism_with_catherine_wood_and_jairame_bel_part_ii [consulté le 26 février 2016]. Notre traduction.

ont naturalisé plusieurs façons d'être sur scène ; danseurs contemporains, ils n'en ont plus conscience. Je trouve cela dégoûtant parce qu'ils reproduisent la même chose encore et encore sans en avoir conscience. Pour moi, c'est un cauchemar – voilà comment j'ai appris que la danse contemporaine était morte⁸ !

Les « amateurs » sont ainsi définis en creux dans son discours comme une espèce de « bon sauvage » de la danse. Dotés d'une fraîcheur perdue par les professionnels, ils auraient encore le désir et le plaisir de la danse et ne seraient pas standardisés par une quelconque formation. L'intention de Jérôme Bel dans ce spectacle n'est effectivement pas de travailler sur la danse amateur, mais, selon lui, de nous relier aux « racines de la danse » par le contact avec cette pratique qui n'a pas encore été standardisée :

Les amateurs amènent d'abord leurs corps non formatés par les canons très standardisés de la danse classique ou contemporaine, pointe Jérôme Bel. Grâce à eux, on retrouve les racines de la danse. Là où on touche le cœur du projet, c'est que l'amateur ne se maîtrise pas. Il est si peu structuré, si désarmé, que tout peut arriver. Chaque fois qu'il esquissera un pas de danse, ce sera une expérience pour lui, et donc pour le spectateur qui sera témoin de cet essai, réussi ou pas⁹.

Déstructurée, désarmée, la danse de ceux qu'il nomme « amateurs » semble n'avoir d'intérêt que par son aspect non maîtrisé. Tout l'enjeu est dès lors « d'éviter les jugements [du spectateur] »¹⁰ : « ce qui est important, c'est ce que signifient ces danses : pas leurs qualités intrinsèques mais ce qu'elles expriment »¹¹.

L'intérêt qu'il porte envers l'amateur tient ainsi à l'appartenance de cette pratique à une sphère non artistique : ce serait ce manque de maîtrise des codes du milieu qui lui conférerait son authenticité. Dans le domaine du cinéma, ce mouvement, observé par Roger Odin, fut défini par l'expression : « effet amateur »¹². Selon lui, la reconnaissance d'un « énonciateur

8. « *The amateur hasn't any knowledge, and usually he or she does what I ask perfectly well. Professionals, unfortunately, have naturalized many ways of being on stage; being contemporary dancers, they are not aware of this anymore. I think it is disgusting because they are reproducing the same thing again and again without being conscious of it. For me, this is a nightmare – that's how I discovered that contemporary dance was dead!* » : *ibid.* Notre traduction.

9. Rosita Boisseau, « La danse sort de l'amnésie », *Le Monde*, 7 septembre 2015, p. SPA4.

10. Gilles Almalvi, « Entretien avec Jérôme Bel », p. 3.

11. *Ibid.*

12. Roger Odin, « Le cinéma amateur : un paradigme précaire », in *L'amateur en cinéma : un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions*, Valérie Vignaux et Benoît Turquety (dir.), Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2011, p. 39.

ordinaire»¹³ – donc «des gens “comme nous” avec tout ce que cela induit d’incompétence et donc de naïveté et d’innocence»¹⁴ – conduirait à une «lecture en termes de “Je lyrique” (Käte Hamburger)». Nous serions donc seulement concernés

«par le champ de l’expérience du JE s’énonçant lui-même». Par conséquent, «il cesse [...] d’être possible et légitime de se demander si le contenu d’un énoncé est vrai ou faux, objectivement attesté ou non»¹⁵.

En effet, au sujet d’un autre spectacle, *The Show Must Go On* (2001), Jérôme Bel explique que mélanger sur scène des professionnels et des non-professionnels participe d’une stratégie précise : il s’agit pour lui de «permettre aux spectateurs, qui eux aussi ont pour la majorité des corps non spécialisés, de se voir eux-mêmes, de s’identifier avec des gens qui ne sont pas [professionnels]»¹⁶. L’effet procuré par le spectacle de Bel nous semble ainsi décrit par l’«effet amateur» de Roger Odin : le manque de savoir-faire chorégraphique semble en effet dénuder ces danseurs qui, dépourvus de formation en danse, semblent inventer leurs mouvements à partir d’une impulsion personnelle et intime, à partir de l’expérience d’un «JE». Pour le chorégraphe, tendre ce miroir au public permet d’interroger la notion de communauté :

Je répète, ce spectacle était sur la communauté, c’était [sur] comment être ensemble sur scène, ces 30 personnes, comment être ensemble à 30 pendant 1 h 30 sur un 100 m² à peu près sans aliéner l’autre – c’est la question. Et la question évidemment se réfléchissait dans la salle «qu’est-ce que vous faites là ensemble ?»¹⁷.

Un tel discours nous semble présupposer une difficulté pour le public à s’identifier à des danseurs professionnels possédant un savoir-faire spécifique que les spectateurs, *a priori*, ne partagent pas. Le spectacle semble en tout cas provoquer un effet particulier sur le public, qui réagit souvent de façon atypique. En tant que spectatrice de plusieurs représentations de ce spectacle, j’ai pu constater que nous échangeons, dans la salle, tout au long du spectacle, des regards et des sourires ; le public fredonne quelques

13. Roger Odin, «Le cinéma amateur...», p. 39.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.* : l’auteur cite Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil (Poétique), 1986, p. 242.

16. Roger Odin, «Le cinéma amateur...», p. 39.

17. Brigitte Bouvier (dir.), «Jérôme Bel», *France Culture*, émission *Hors-champs*, 20 avril 2010. Consulté dans les archives de l’Institut national de l’audiovisuel.

paroles ou bat la mesure de certaines musiques. La « chronique dessinée » du spectacle publiée par le magazine en ligne *Inferno* donne un bon aperçu du sentiment que l'on pouvait partager dans la salle lors de sa présentation : « Plongés dans le noir d'une grande salle nous écoutons des tubes. Une nostalgie collective s'installe. Unis par ce sentiment nous devenons une communauté »¹⁸. Il est intéressant de noter que, dans ce spectacle, les corps d'amateurs – des gens « comme nous » – trouvent un écho dans la bande-son composée par des succès de David Bowie, des Beatles, de Michael Jackson, entre autres. Sur la scène professionnelle, la danse des amateurs et le répertoire pop nous semblent étranges car trop banals, et en même temps profondément jouissifs parce que familiers à nous tous.

Dans *Gala*, la scène ne cherche pas seulement à miroiter le corps présupposé lambda du public, mais elle tente aussi de créer sur scène une impression de représentativité. Ce spectacle prévoit un recrutement dans chaque ville de personnes au profil varié en termes d'âge, d'allure, de pratique sportive (on reconnaît des ballerines, des majorettes) et, finalement, d'origines différentes (ce qui se ressent principalement par le choix des musiques et des danses). On assiste ainsi à un répertoire rarement présent sur les scènes occidentales, comme une konpa¹⁹ haïtienne ; *Sōran Bushi* (ソーラン節), danse et chant marin traditionnel de Hokkaidō ; une musique jouée avec un guqin, instrument traditionnel chinois à cordes pincées. Une telle diversité soulève la question de l'homogénéité des corps et des références dans la danse contemporaine occidentale, du moins pour un public non spécialiste... Quelque chose de réjouissant se dégage de la danse des corps ralentis des personnes âgées ou obèses, de la maladresse d'un corps d'adolescent, des enfants survoltés que l'on peut avoir du mal à suivre et, principalement, de la fragilité et de la sincérité des danseurs non expérimentés. Jérôme Bel se situe ainsi dans la lignée de Pina Bausch²⁰ qui fut l'une des pionnières en la matière : « elle a pris des danseurs rejetés par d'autres compagnies, souvent parce qu'ils étaient trop grands, trop petits, trop maigres, trop gros... »²¹. À la différence du Tanztheater Wuppertal, qui est une équipe pérenne avec des danseurs qui ont vieilli ensemble,

18. Camilla Pizzichillo, « La chronique dessinée : *The Show Must Go On* », *Inferno, magazine Arts & scènes contemporaines*, 19 mars 2015, en ligne à l'adresse suivante : <http://inferno-magazine.com/2015/03/19/la-chronique-dessinee-jerome-bel-the-show-must-go-on/> [consulté le 14 juillet 2015].

19. La « konpa » (créole haïtien) est un genre musical dérivé de la meringue haïtienne. Il s'agit d'une forme ralentie de celle-ci.

20. Pina Bausch (1940-2009), chorégraphe et danseuse allemande, fondatrice de la compagnie Tanztheater Wuppertal. Elle est considérée comme l'une des principales figures de la danse contemporaine et de la danse-théâtre.

21. Brigitte Bouvier (dir.), « Jérôme Bel ».

la diversité proposée par Jérôme Bel est fabriquée artificiellement pour susciter un sentiment de communion au moment de la représentation. Après trois jours de répétitions et quelques représentations de *Gala* dans une ville, les danseurs trop maigres, trop grands, trop petits de Jérôme Bel ne danseront plus ensemble. Le spectacle parvient cependant à toucher le spectateur et à combler momentanément un sentiment de manque de communauté, de convivialité, de diversité, du moins si l'on reste ignorant de son système de montage et de production qui, en réalité, applique à la création artistique les derniers modes de production capitalistes. Le contraste entre les processus de création de Pina Bausch et de Jérôme Bel confirme l'observation d'Isabelle Barbéris et de Martial Poirson sur « l'éclipse relative d'une conception communautaire de la création »²² au profit d'une « économie par projet »²³, qui, comme *Gala* l'illustre parfaitement, facilite « l'agencement de rencontres éphémères, mais ne valorise plus la transmission de savoir-faire »²⁴.

La question du vivre ensemble – ainsi que de la jouissance et de la création partagée – nous semble une préoccupation récurrente dans ces spectacles qui mettent en avant la figure de l'amateur ou du lambda.

L'ÉLOGE AU MARGINAL

Dans le répertoire du Vivarium Studio et de son metteur en scène, Philippe Quesne, nous pouvons constater que la pratique domestique de l'art est aussi un thème de prédilection. Individuellement ou collectivement, les personnages qu'il met en scène se forgent toujours un espace de création dans les cadres les plus divers : à la fin du monde (*D'après nature*, 2006), dans un logement pavillonnaire (*L'Effet de Serge*, 2007), au début des temps (*Big Bang*, 2010), chez soi entre copines (*Anamorphosis*, 2013), pour ne citer que quelques exemples. La création artistique n'est jamais liée chez lui à une quête de succès ou à toute motivation qui ne serait pas liée au plaisir ou au besoin de créer. La pratique amateur de l'art trouve ainsi une place privilégiée dans son œuvre car elle représente, pour lui, l'expression d'« une liberté individuelle qui peut sembler dérisoire »²⁵, mais qui a « une résonance politique : ces jardins intérieurs échappent au système et donnent

22. Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ? ; 3972), 2013, p. 108-109.

23. *Ibid.*, p. 109.

24. *Ibid.*

25. Marion Siéfert, « Entretien avec Philippe Quesne », en ligne à l'adresse suivante : <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/swamp-club> [consulté le 26 juin 2016].

de l'espoir, dans une société qui érige, hélas, en normes des valeurs de profit et de rentabilité»²⁶. Dans l'imaginaire du metteur en scène, l'amateur a quelque chose de timidement révolutionnaire, puisqu'il parvient à se creuser ce petit espace de liberté par rapport au système. Contrairement aux artistes professionnels, l'art n'est pas l'activité principale ni première des amateurs dans la société. Ainsi, si leur liberté est due au fait qu'ils n'ont pas besoin de vivre de leur art, le prix à payer est d'avoir une double vie, comme le remarque le metteur en scène : « J'ai connu des gens [pratiquant de l'art en amateur] qui avaient des doubles vies incroyables : heureusement, l'humain ne se résume pas à une facette ou à un métier ! »²⁷

Un portrait représentatif est celui que propose *L'Effet de Serge* (2007), où le protagoniste présente chez lui des petits spectacles pour des amis le dimanche, dans un appartement pavillonnaire de banlieue entouré de grandes surfaces. Sur la scène, on peut voir des murs gris, une moquette violette et une table de ping-pong, sur laquelle Serge mange, bricole, regarde la télé. Au fond, une porte vitrée donne sur un jardin et, lorsqu'elle reste ouverte, nous entendons des voitures qui passent à toute vitesse, comme si nous nous trouvions à proximité de voies rapides. Dans le prologue, le comédien nous décrit son environnement en voix off, comme s'il l'observait depuis son jardin, « hors champ » :

C'est le jardin, qui donne sur un milieu assez urbain. Oui, il y a trois tours là-bas. Et... Voilà, avec cinq pavillons en bas des tours... Comment ils ont fait ? De ce côté... Non, c'est plutôt pavillonnaire... Alors, au fond il y a un centre commercial : Auchan, Hôtel Gril, Afflelou, Phone House, Flunch, Midas, Photostation, Jardiland, Saint-Maclou, Conforama, Marionnaud, Cofidis, La Redoute, Prisma Presse, Darty, Interflora, SFR, Étam, Kiabi, Promod, Maison du Whisky, Last Minute Loisirs, Cultura, Leroy Merlin, Surcouf... Bref... bon... tout ça... Voilà, ça, c'est l'environnement de Serge, qui est quelqu'un qui fait des spectacles d'une à trois minutes, tous les dimanches. Il invite ses amis²⁸...

Bien que le spectacle ne s'étende pas davantage sur l'environnement du personnage, cette seule description nous permet de le situer dans la société et change tout le sens de sa création artistique : c'est dans cette ambiance

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. Toutes les répliques du spectacle ont été transcrites à partir de la captation réalisée au Festival Les Inaccoutumés, Ménagerie de verre, Paris, 2007. Nous remercions le Vivarium Studio et Aurélie Guitton, ancienne administratrice de la compagnie, d'avoir généreusement mis à notre disposition de nombreuses ressources utiles à cette recherche, en particulier cette captation.

peu conviviale qu'il créera ses petits effets faits maison pour les présenter à des amis. Son art semble ainsi insuffler une bouffée d'humanité et de beauté à un cadre de vie froid et hostile.

Le statut de Serge en tant qu'artiste n'est en réalité pas explicitement défini. Il nous semble fort probable qu'il est un artiste amateur, puisqu'il se présente chez lui devant un petit public d'amis le dimanche. Cependant, voir le protagoniste consacrer tout son temps à l'art peut donner également l'impression qu'il n'est pas contraint par un emploi. C'est la voie d'interprétation choisie par Pascale Gateau qui, dans son article pour le magazine *Mouvement*, interprète le début de *L'Effet de Serge* comme une critique de l'écart entre l'artiste professionnel et la société :

Les premiers pas sur le plateau de Vourc'h, alias Serge, en cosmonaute est une entrée hautement signifiante : l'artiste appartiendrait-il à une autre planète, tant il semble considéré par ses contemporains comme un être à part, affranchi de toutes préoccupations matérielles²⁹ ?

Bien que la question de l'artiste « comme un être à part » et « affranchi de toutes préoccupations matérielles » ne soit pas exactement le sujet du spectacle, il est important de signaler qu'elle se situe à son origine même. *L'Effet de Serge* est en effet né d'une situation qu'a vécue Quesne : à l'occasion des vingt ans de la Ménagerie de verre, les artistes ont été sollicités pour présenter une performance d'une à trois minutes devant ceux qui les finançaient³⁰. Le défilement des scènes presque publicitaires semblait à Quesne constituer un portrait désespérant du théâtre à l'heure actuelle³¹, une déception ressentie par le metteur en scène qui nous semble faire écho au *Portrait de l'artiste en travailleur* du sociologue Pierre-Michel Menger :

Où trouvera-t-on célébrée aussi ouvertement la conversion en valeur financière, à la corbeille des enchères publiques, d'un travail dont la teneur créative est le résultat de motivations intrinsèques (d'expression, d'accomplissement de soi, etc.) bien plus que de motivations extrinsèques (gain, prestige, honneur) ? [...] C'est en cela que ces mondes intriguent. Ils reposent sur un cocktail singulier d'individualisme et de communautarisme³².

29. Pascale Gateau et Philippe Quesne, « Comédies du réel », *Mouvement*, septembre 2008, p. 100.

30. *Ibid.*

31. Philippe Quesne pour *L'Effet de Serge* (la « Vingt-cinquième heure »), captation de la conférence de presse au Festival d'Avignon, 10 juillet 2008, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-10-juillet-1244?autostart> [consulté le 24 septembre 2012].

32. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil (La république des idées), 2002, p. 24.

Ce désenchantement transparaît dans le spectacle par son ton mélancolique ainsi que dans la profusion de petites scènes et se prolonge dans le spectacle suivant, *La Mélancolie des dragons* (2008), dont les personnages sont, selon Quesne, « les cousins éloignés de Serge »³³. Dans les deux spectacles, les personnages tentent à tout prix de fabriquer de la beauté à partir de choses ordinaires comme une machine à bulles ou les phares d'une voiture. Pour Quesne, le parc d'attractions – comme celui que les rockeurs de *La Mélancolie des dragons* créent – est l'invention d'« un faux monde “enchanté” »³⁴. Le désenchantement est redoublé par une autre source d'inspiration qui s'est ajoutée à la création de *La Mélancolie* : un documentaire portant sur le groupe de rock Metallica, qui montrait les musiciens déprimés et dépensant beaucoup d'argent pour tenter de retrouver l'inspiration. L'impression se dégageant de ces personnages et de cet univers est celle d'un monde artistique en état de dépression qui retrouverait une bouffée d'oxygène dans la pratique amateur de l'art.

Sur le plan esthétique, cette idée se trouve traduite par une fragilité troublante qui donne parfois au spectacle une apparence non aboutie, comme l'affirme le metteur en scène : « j'aime conserver le trouble, mettre le public en situation de se demander si les acteurs ont répété ou pas »³⁵. L'approche du jeu peut mieux s'expliquer par la présence, dans la troupe, d'Hermès, le chien d'un des comédiens. Hermès n'est pas dressé et ne peut, de façon évidente, comprendre les conventions théâtrales. Sa présence témoigne d'une approche singulière du théâtre, dans la mesure où elle entretient volontairement l'impression de non-maîtrise, d'absence de savoir-faire et le risque imminent de failles et d'accidents. Isabelle Angotti, devenue comédienne au sein du Vivarium Studio, explique qu'elle n'est pas « comédienne de formation »³⁶, mais que ce n'est en aucun cas problématique puisque, dans les travaux de Quesne, les « comédiens sont eux-mêmes sur scène »³⁷ :

Effectivement, on est nous-mêmes sur scène. Il n'y a jamais aucune indication psychologique. Donc on n'a jamais à se poser des questions, ce qui

33. Philippe Quesne pour *L'Effet de Serge* (la « Vingt-cinquième heure »), captation de la conférence de presse au Festival d'Avignon, 10 juillet 2008, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-10-juillet-1244?autostart> [consulté le 24 septembre 2012].

34. Pascale Gateau et Philippe Quesne, « Comédies du réel », p. 100.

35. Philippe Quesne, « Les mots écrits me plaisent », propos recueillis par Sabrina Weldman, *Théâtre / Public*, n° 184, janvier 2007, p. 56-57.

36. Philippe Quesne à l'*Arte Journal*, télédiffusé par la chaîne *Arte* le 20 juillet 2010. Consultable dans les archives de l'Institut national de l'audiovisuel.

37. *Ibid.*

simplifie aussi les choses, en tout cas, pour moi, qui ne suis pas comédienne de formation. Et donc, on n'a pas à se poser des questions, savoir « est-ce que j'incarne ci ? », « est-ce que je dois être triste ? gaie ? ». Voilà, on a juste des consignes très très concrètes et très précises³⁸.

Elle explique qu'ils vivent sur le plateau « un peu comme les chiens », sauf qu'ils parlent³⁹, et il n'est d'ailleurs pas étonnant que, dans la reprise de *La Mélancolie des dragons* (2008) au théâtre des Amandiers⁴⁰, le Vivarium Studio intègre un nouveau comédien, bègue. Les failles sont, comme nous l'avons vu, les bienvenues : « on adore tout ce qui rate ! », s'exclame le metteur en scène⁴¹. Ce jeu avec le ratage est construit aussi bien par le processus de création que par le parti pris de Quesne d'éviter autant que possible le savoir-faire des comédiens.

Quesne explore ainsi volontairement des territoires non maîtrisés par les comédiens. Ce fut le cas du spectacle *Caspar Western Friedrich* (2016), que Quesne mit en scène non pas avec les comédiens du Vivarium Studio, mais avec ceux bien formés de la Kammerspiele de Munich⁴². Alors que ces comédiens ne parviennent pas à avoir la même qualité de jeu que ceux du Vivarium (on remarque assez rapidement la dimension très travaillée de leurs voix et de leur corps), Quesne leur demande d'exécuter des actions pour lesquelles ils n'ont visiblement pas été formés. Il en va ainsi de la séquence durant laquelle le comédien Peter Brombacher, qui joue depuis trente ans sur les principales scènes allemandes, chante comme il peut un *Lied* de Schumann accompagné d'un son de piano diffusé par une radiocassette. Dans le même spectacle, Julia Riedler, visiblement novice dans l'art de la guitare, joue et chante *Mysteries*, de Beth Gibbons, à la lumière d'un feu : jouant sur une guitare désaccordée, incapable de tenir le rythme, elle semble se débattre avec son instrument. Le jeu de la comédienne est d'une sincérité émouvante, qui se situe à la frontière entre le comique et le poétique.

38. Philippe Quesne à l'*Arte Journal*, télédiffusé par la chaîne Arte le 20 juillet 2010. Consultable dans les archives de l'Institut national de l'audiovisuel.

39. « Philippe Quesne, Isabelle Angotti, Gaëtan Vourc'h : *La Mélancolie des dragons* », conférence de presse pour le Festival d'Avignon, 17 juillet 2008, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-17-juillet?autostart> [consulté le 24 septembre 2012].

40. Joué à la Grande Salle du 7 au 18 janvier 2015.

41. « Philippe Quesne, Isabelle Angotti, Gaëtan Vourc'h... ».

42. Nous nous permettons de reprendre, dans ce paragraphe, l'analyse du spectacle publiée dans l'article co-écrit avec Ana Wegner dans la revue brésilienne *Urdimento* en 2016 : Rafaella Uhiara et Ana Wegner, « A estética do bisonho : reflexões sobre a vocalidade no teatro de Philippe Quesne », *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, n° 2/27, mars 2017, p. 381-396.

Bien que mettant en scène des comédiens professionnels, les spectacles de Quesne sont eux aussi capables de susciter « l'effet amateur ». Ses interprètes, ôtés de leurs techniques, nous semblent fragilisés et ne pouvant présenter qu'eux-mêmes sur scène.

OUVERTURE CONCLUSIVE : UNE QUÊTE D'AUTHENTICITÉ ?

Les deux artistes analysés dans cet article partagent un questionnement, voire une remise en cause du professionnalisme dans la représentation. Interrogé au cours d'un entretien sur son choix de mettre en scène des comédiens quasiment inaudibles dans *D'après nature* (2006), Philippe Quesne répondit qu'il optait pour un tel type de jeu car, pour lui, les mots bien prononcés, à haute voix, « sont trop liés à un “faux discours politique” »⁴³. Ce refus du professionnel en vue d'un souci de représentativité nous semble emblématique d'un mouvement qui dépasse largement la scène théâtrale. Nous pourrions penser, par exemple, à la façon dont l'art contemporain travaille – et est travaillé – par la notion d'« authenticité ». Dans un article pour un dossier intitulé « Authentique ? », la sociologue Nathalie Heinich réfléchit sur la notion d'« authenticité » et la « fabrication de l'inauthentique » dans l'art contemporain. L'authenticité serait, selon elle, « la continuité du lien entre l'objet créé et la personne de son créateur »⁴⁴ et aussi la garantie de sincérité, de naturel et de vérité dans l'intentionnalité de l'artiste, refusant « les artistes fumistes, roublards, âpres au gain, superficiels, répétitifs, banals »⁴⁵. Au-delà de la sphère artistique, nous pourrions également penser à la crise de la politique représentative. Daniel Bougnoux postule que la crise de la représentation artistique et la crise de la représentation politique sont deux facettes d'une même crise car le fragile édifice du monde de nos représentations repose sur le « crédit, la croyance, la confiance »⁴⁶ en ceux qui (nous) représentent. La philosophe Myriam Revault d'Allonnes, retraçant l'histoire et les racines de la politique représentative, trouve dans le terrain de la mimésis théâtrale une clé pour comprendre « ce que *peut* la représentation politique »⁴⁷. Réfléchissant sur

43. Philippe Quesne, « Les mots écrits me plaisent », p. 57.

44. Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain – Anthropologie & sciences humaines*, n° 33, 1999, p. 5.

45. *Ibid.*

46. Daniel Bougnoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte (Sciences humaines et sociales), 2006, p. 11.

47. Myriam Revault d'Allonnes, *Le miroir et la scène : ce que peut la représentation politique*, Paris, Seuil (La couleur des idées), 2016.

la tendance, dans la scène politique, à la quête de représentativité et à la croissante méfiance des politiciens professionnels, la philosophe constate que la force du modèle représentatif de la politique repose justement dans la distance, c'est-à-dire, au fait que le représentant ne soit pas un miroir du représenté. Ce modèle représentatif serait celui de la mimésis théâtrale où la représentation n'a pas vocation à être une copie parfaite de la réalité – comme dans le modèle pictural de Platon –, mais un champ d'expérimentation des possibles. Le représentant permet au représenté de s'interroger et aussi de se définir à partir de sa représentation.

Rafaella Uhiara

SP ESCOLA DE TEATRO, SÃO PAULO (BRÉSIL)

THALIM (CNRS, UMR 7172), UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III